

{CHEIOS INÚTEIS}

A imagem do Vazio na cidade *

Pedro António Janeiro

Doutor em Arquitectura, Prof. Auxiliar da F.A.U.T.L.
pajaneiro@gmail.com

Resumo

São tão fundamentais à cidade os seus vazios como à música os seus *silêncios*. *Uns* e *outros* são intervalos contidos por, aparentemente, nada. Mas, se no *nada*, por definição, não existe nem o espaço, já os vazios na cidade – como os silêncios na música – existem enquanto esperança, enquanto possibilidades de algo ou de alguma coisa. O *nada*, portanto, não é um lugar; é algo que não é lugar, é algo que não é sítio, ou parte alguma. Mas, bem sabemos, o vazio não é o *nada*; é, isso sim, uma aparente, uma só aparente ausência. Mas uma ausência de quê? Eventualmente, uma ausência de *sentido*. Essa ausência, quando falamos em vazios *urbanos*, pode ter várias origens, é certo; porém, todos estes vazios têm uma característica em comum: todos eles são uma espécie de negação de cidade.

Uma análise aos vazios, em Arquitectura, implica uma reflexão prévia acerca do como “o vazio”, lato senso, pode ser (ou vir a ser) um *lugar* – um *lugar cheio* ou um *lugar potencial* a partir do qual se possa pensar e fazer Arquitectura e Cidade; a partir do qual se possa requalificar a paisagem e o ambiente urbanos. Portanto, uma análise que se dirija à Arquitectura não só enquanto a *arte de edificar* ou a *arte de traçar planos* para a construção de edifícios e de espaços entre eles (caindo na incompletude do discurso do esteta), mas uma análise à Arquitectura entendendo-a como uma espécie de *moldura da vida do homem em sociedade*. É neste sentido, no sentido em que se admite que a Arquitectura funciona como o *que está entre* o homem e os cenários onde o homem pode ou não-pode interpretar os seus *gestos*, que podemos olhá-la, por exemplo, como *representação*. O artigo que apresentamos surge destas convicções e desse olhar.

Falar de Arquitectura, portanto, não é (só), desde o ponto donde a olhamos, falar de um *programa de necessidades humanas* posto-em-forma-visível e/ou tangível. É, sobretudo, falar de habitar e da sua, por vezes, intangibilidade.

É, sobretudo, admitir que a Arquitectura, mais do que o pensar e o fazer o objecto arquitectónico, é a relação entre o homem e esse objecto, é a possibilidade desse homem ser-nele: humanizando-o humanizando-se.

É que: o objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto, *envolve* o corpo daquele que o usa. E é ao ser usado que ele, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto objecto mas como *um outro corpo* que envolve o *meu*. Digamos, por hipótese: o objecto arquitectónico só é *objecto*

* (Comunicação apresentada no SEU 2007 – Seminário de Estudos Urbanos, Vazios Úteis, que aconteceu no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE) no dia 21 de Julho de 2007, no âmbito da Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007)

até ao instante em que somos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, esse *outro corpo* é uma espécie de dilatação do corpo-daquela-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do objecto em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do objecto em *intervalo corporal*. Há, portanto – a partir desse instante –, Arquitectura.

Posto isto, resta apurar como é que nos *vazios urbanos* pode haver esse envolvimento e essa conversão em *lugares*; não resvalando, com o intuito de definir *vazios úteis*, para a conceptualização e a construção de *cheios inúteis*.

Palavras-Chave: Arquitectura, representação, habitar.

-3. Estamos convictos de que: só a Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Esclareçamos esta nossa convicção. É quando reconhecemos que o produto da Arquitectura – o objecto arquitectónico – não se esgota na leitura que através da visão podemos dele elaborar e que, portanto, ele não se oferece ao Homem só como matéria-prima para a *contemplanção dos olhos*¹, que, partindo deste reconhecimento², podemos ultrapassar uma investigação ao objecto arquitectónico espartilhada por uma, digamos, *estética do visível* e inaugurar um *novo-olhar* sobre a Arquitectura e sobre os seus produtos – um olhar, assim, diverso dos olhares que podem recair sobre as artes visuais de uma maneira geral, e muito nomeadamente os que olham a Pintura, já que sobre a Escultura³, por exemplo, o tacto não deve estar alheio. É quando reconhecemos, ultrapassando o visível, “a Arquitectura como *facto de comunicação* [que, e] mesmo sem dela excluirmos a funcionalidade⁴” (ECO, 1997, p. 188), chegamos a um ponto em que podemos admitir uma evidência: os objectos arquitectónicos não só comunicam a sua função, como podem comunicar outros significados como sentimentos ou *atmosferas*, como faz a Música ou como faz a Pintura.⁵ Ainda assim, é necessário que esta, para nós, evidência seja argumentada.

Se, de facto, a única função do objecto arquitectónico fosse a de *abrigo*, então, muito provavelmente, todas as argumentações dirigidas à Arquitectura, enquanto *facto de comunicação*, seriam mais simples e mais fáceis de alcançar. Todos concordamos que não sendo o *abrigar* a única função do objecto arquitectónico – ainda que tenha sido, hipoteticamente, “[...] um buraco aberto na vertente da montanha, [']uma caverna” (ECO, 1997, p. 189), que inaugurou o *habitar* e que é o primeiro exemplo (um modelo hipotético) que a História da Arquitectura⁶ nos apresenta de Arquitectura quando a biografia –, o *abrigar* está implicitamente contido nesse *dispositivo de habitar* enquanto possibilidade. Por outras palavras, podemos, com certeza, reconhecer que a função *abrigar* é constante em qualquer

1 O que não o reduz a um produto tecnológico – ainda que o seja, também; nem, por outro lado, o desinscreve dos auspícios da Arte – aliás, talvez a maior (pomos enquanto hipótese).

2 Reconhecimento que, provavelmente e segundo M.-J. Baudinet, devemos à Gestalt: “[...] sem a Gestalt, a meditação sobre a arte ainda hoje seria ou metafísica do Belo, ou filosofia do juízo, ou ainda psicologia da contemplação” BAUDINET, Marie-José. *Psicologia da Visão*. In: DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*. Vol. 1. Amadora: Livraria Bertrand. 1982. p. 218.

3 Cf. HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água. s.d. pp. 99 e 100.

4 “[...] el objeto arquitectónico – contrariamente a los objetos visuales estudiados por el autor [refere-se a ECO, 1997, pp. 187-227] en la sección precedente – es esencialmente funcional: según Eco, se supone arquitectónico ‘todo proyecto de modificación de la realidad, en el nivel tridimensional, que tenga por objetivo permitir el cumplimiento de funciones relacionadas con la vida colectiva’ (1969: 261) [na ed. usada neste texto, p. 187], definición que se podría discutir. Primero, ‘función’ es una palabra que desde hace un siglo, y en los escritos sobre Arquitectura, ha hecho multitud de estragos; [...] Luego, acaso es necesario recordar que existen multitud de mensajes visuales en dos dimensiones que ‘modifican la realidad’ y ‘cumplen funciones colectivas’? Incluso sin contar con los anuncios, que son casos demasiado fáciles, muchos iconos cumplen o han cumplido funciones sociales: hacer rezar los fieles, celebrar a un Todopoderoso, príncipe o presidente, aconsejar una buena inversión, etc. Al parecer. Eco no echaba a andar con el buen pie tratando de enfrentar a la arquitectura y sus anexos con formas de expresión cuyo fin es la contemplación ‘como, por ejemplo, las obras de arte o la realización de espectáculos’ [na ed. usada neste texto, p. 188]. Nuestro autor es demasiado inteligente como para no haberse dado cuenta rápidamente que podemos, al menos, ‘gozar de la Arquitectura como un hecho de comunicación’ [na ed. usada neste texto, p. 188].” EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ. *Tratado del signo visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. pp. 365 e 366.

5 “[...] los objetos arquitectónicos – al igual que los objetos comunes y el medio ambiente construido – comunican no solamente sus funciones constructivas de abrigo, [...], sino también significados como sentimientos o ‘atmósferas’, al igual que la música y la pintura abstracta.” Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, op. cit., p. 366.

6 Cf. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*, 7ª ed. São Paulo: Editorial Perspectiva. 1997, pp. 188 e 189.

7 Eis como Gorjão Jorge apresenta meio: “continente vital humano, isto é, enquanto esfera activa e operativa do homem” GORJÃO JORGE, José Duarte. *A noção de sincronismo na leitura e representação do espaço*. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitectura) Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

8 “O objecto de uso é, sob o aspecto comunicacional, o *significante* daquele significado exacta e convencionalmente denotado que é a sua função.” ECO, Umberto. op. cit. p. 198.

9 “Dissemos que o objecto arquitectónico pode denotar a função ou conotar certa ideologia da função. Mas pode, indubitavelmente, conotar outras coisas. A gruta de nosso modelo hipotético [refere-se à primeira caverna habitada pelo homem, ECO, Umberto. op. cit. p. 188-190] chegava a denotar uma função abrigo, mas não há dúvida que com o passar do tempo terá conotado também ‘família, núcleo comunitário, segurança’, etc. É difícil dizer se essa natureza conotativa, essa sua ‘função’ simbólica seria menos ‘funcional’ do que a primeira. Em outras palavras: se a gruta denota (para usar um termo eficaz usado por Koenig) uma utilitas, cabe perguntar se, para os fins da vida associada, não será igualmente útil a conotação de intimidade e familiaridade conexa aos seus valores simbólicos. A conotação ‘segurança’ e ‘abrigo’ fundamenta-se na denotação da utilitas primeira, mas nem por isso parece menos importante do que ela.” ECO, Umberto. op. cit., p. 202.

10 “Quando olho uma janela na fachada de uma casa, não penso o mais das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorveu a um ponto de eu poder esquecê-la e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; [...] Mas a forma dessas janelas, seu número, sua disposição na fachada (óculo, seteira, curtain walls, etc.) não denotam apenas uma função; remetem a certa concepção do habitar e do usar; conotam uma ideologia global que presidiu à operação do arquitecto: arco de volta inteira, ogiva, arco duplo funcionam como suportes e denotam essa função, mas conotam modos diferentes de conceber a função. Começam a assumir função simbólica.” ECO, Umberto, op. cit. pp. 198 e 199.

11 Ver a este propósito KOENIG, Giovanni Klaus. *Análisi del linguaggio architettonico*. Florença: Libreria Ed. Florentina, 1964.

construção que implique o acto de habitar – essa função é característica do objecto arquitectónico, mas não é a única. Não reduzamos, portanto, a função do objecto arquitectónico ao gesto de quem procura abrigo, ou, só como uma acção de defesa (ou de reacção) do (ou, ao) meio ambiente; como, não caíamos também no erro de reduzir *meio ambiente* a condições climáticas. É grande a extensão da noção de função quando a propósito de Arquitectura a mencionamos, como é também, nesse caso, abrangente a noção de meio⁷. Vimos como podemos observar a Arquitectura como *facto de comunicação*; e, vimos também, como a Arquitectura “se caracteriza tão bem, e sem problemas, como possibilidade de função” (ECO, 1997, p.188). Estas duas possibilidades de perspectivar a Arquitectura – sob um ponto de vista semiótico e fenomenológico – instauram os termos para uma análise mais aprofundada.

-2. Um exemplo: “[N]inguém duvida que um tecto sirva fundamentalmente para cobrir” (ECO, 1997, p.188), mas, dizer-se que o tecto serve só para cobrir seria precipitado e redutor. A ideia de que a função do objecto arquitectónico é abrigar deve, pois, apesar de ser levada em conta – porque verdadeira –, correr paralelamente a tudo aquilo que possa ser dito sejam quais forem os termos da análise que se leve a cabo a propósito de Arquitectura; mas, sobretudo, deve ser posta entre parêntesis quando a investigação for, como desejamos a nossa, posta nos termos em que a temos posto – semiologia e/ou fenomenológica. Até porque, como enunciámos mais atrás, a Arquitectura é a *moldura da vida do Homem em sociedade, um dispositivo que é permissivo ao habitar*; e, a Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Entendamos, pois, a Arquitectura nessas duas possibilidades: *facto de comunicação* e *possibilidade de função*. Voltemos à imagem do tecto. Que o tecto sirva para cobrir ninguém duvida – ele, afinal, funciona como cobertura. Mas, apesar de o tecto funcionar como cobertura e conotar⁸ essa função, diferentes tectos denunciam⁹ modos diversos de conceber a função cobrir. O tecto começa, então, a assumir uma *função simbólica*. Por outro lado, se o tecto está em vez de cobrir, então, o tecto pode ser entendido como um signo de cobrir. Por outro lado ainda, ou coincidentemente com aquilo que acabámos de dizer: a forma do tecto, o seu *desenho* (se em abóbada, plano, em quadrado ou octogonal, etc.) não conota apenas uma função, mas remete para uma certa concepção do habitar sob esse tecto e, portanto, de o usar ou ver nele a possibilidade de ser usado.¹⁰ Ainda: habitar sob um tecto é usá-lo sob ele, na (minha-)relação-com-ele, enquanto tecto-vivido ou enquanto tecto-que-se-pôde-viver, tecto-que-se-pode-viver ou tecto-que-pode-vir-a-ser-vivido. Como, de igual modo, fica claro que – no caso – o tecto implica sempre um certo modo de ser usado, ou seja, ele institui a quem o usa um certo *gesto de usabilidade* e é nesse acto, nessa acção, nesse gesto, no fundo na relação que se estabelece entre mim e ele que ele adquire através-de-mim outras funções que o ultrapassam enquanto cobertura – sua, usando uma expressão de Koenig¹¹, “*utilitas*” (KOENIG, 1964, p. 97).

-1. Partindo do exemplo, generalizando: é por o objecto arquitectónico, enquanto dispositivo que se oferece ao habitar, conotar, para além da sua *utilitas* – abrigar –, uma certa ideologia de habitar que, uma certa forma de se *estar-aí*¹²(-nesse-mundo-arquitectado) é implicada ao habitante, o qual, em função dessa visão de um mundo proposto, dessa “imagem cósmica” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 44), tenta agir em conformidade com esse mundo, com essa visão, com essa imagem.

É por que: “Em termos comunicacionais, o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objecto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la [ou, conotá-la?] tão claramente que a torne, além do manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua execução” (ECO, 1997, p. 200) que, por isso – por o objecto (arquitectónico) orientar, implicar ou impor os movimentos, ou, nos nossos termos, orientar, implicar ou impor os gestos, mais adequados ao seu uso (à sua habitabilidade) –, podemos dizer: a Arquitectura torna presente a possibilidade de existência do Homem no espaço que ela, através dos seus produtos, retoricamente produz e impõe. Por outras palavras, metaforicamente: o objecto arquitectónico é um cenário que limita – no sentido em que constrói os limites – a interpretação de uma determinada narrativa; ele institui os termos em que a cena pode ou não pode acontecer; de certa maneira, como o cenário da ópera, é ele – o objecto arquitectónico – quem prevê, quem possibilita, quem engendra e quem articula os gestos, os rituais, dos seus usuários; é em função dele que a narrativa pode aparecer. Esse cenário¹³ é o produto da Arquitectura se entendermos por Arquitectura *projecto*; essa narrativa – essa “representação dum acontecimento” (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 3.) – é a vida; esse usuário é o Homem; essa relação entre o Homem e o seu cenário é a Arquitectura.

E, de facto, se, como vimos, “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429), então, quando a coisa de que se fala é o objecto arquitectónico, estamos diante de um caso exemplar de relação sujeito/objecto quer dizer: homem/espaço. Porquê?

Porque, se, de um modo geral, podemos considerar que é ao corpo que devemos o aparecimento das coisas, dos objectos, é, também, no corpo que se assiste a uma assemblagem com o seu objecto, ou, por outras palavras, uma compaginação da coisa que sente ao seu objecto. É porque o objecto arquitectónico não tem uma existência autónoma do sujeito que o sente, queremos dizer: não tem uma existência autónoma daquele-que-o-habita, que, do nosso ponto de vista, só o podemos considerar enquanto compaginação d’aquela-que-habita com aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado, admitindo, assim, que ambos existem presos “no mesmo tecido intencional” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184). Eles, aquela-que-habita e aquilo-que-se-dispõe-a-ser-habitado, existem nessa contextura de intencionalidade¹⁴: que ao mesmo tempo que localiza os pólos correlacionados

12 Cf. HUSSERL, Edmund.

Conferências de Paris, Lisboa: Edições 70, 1992, p. 31.

Cf. HEIDEGGER, Martin.

A essência do fundamento, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 35.

“Se o ente, que nós próprios sempre fomos e que compreendemos como ‘estar-aí’, escolhermos o termo ‘sujeito’ então transcendência designa a essência do sujeito, é a estrutura fundamental da subjectividade. O sujeito nunca existe antes como ‘sujeito’ para, em seguida, no caso de haver objectos presentes à mão, também transcender, mas significa ser-sujeito: ser ente na e como transcendência.” HEIDEGGER, Martin. A essência do fundamento, op. cit., p. 35.

13 Esse “meio que define uma situação, recorda aos ocupantes os comportamentos apropriados à situação definida pelo cenário, deste modo tornando possível a co-acção” RAPOPORT, Amos. *Systems of activities and systems of settings*. In: KENT, Susan (ed.). *Domestic architecture and use of space*. London: 1993, p. 12.

14 “A intencionalidade que liga os momentos da minha exploração, os aspetos da coisa, e as duas séries uma em relação à outra, não é a actividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do ob-jeto, é a transição que como sujeito carnal efetua de uma fase do movimento para outra, por princípio sempre possível para mim porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*, 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 184 e 185.

15 “‘Toda a consciência é consciência de algo’, isso não é novo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 15.

16 “El lugar es, en Hegel: ‘Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo se concreta en un aquí.’” MUNTANOLA THORNBERG, Joseph. *La arquitectura como lugar, aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974, pp. 23 e 24.

17 Cf. MUNTANOLA THORNBERG, Joseph. op. cit., p. 20.

18 “[Deduz dos postulados de Aristóteles no Tomo IV de Física] Uno cuerpo está en un lugar si tiene otro cuerpo que lo envuelve, sino no.” MUNTANOLA THORNBERG, Joseph. op. cit., p. 20.

19 “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. op. cit., pp. 7 e 8.

20 “Quando se diz que a coisa percebida é apreendida ‘em pessoa’ ou ‘na sua carne’ [...]” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*, op. cit., p. 184.
“A evidência é o modo originário da intencionalidade, isto é, o momento da consciência em que a própria coisa de que se fala se dá em carne e osso, em pessoa, à consciência, em que a intuição é preenchida.” LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 40.
“Nós estamos na verdade, e a evidência é ‘a experiência da verdade’.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. op. cit., p. 14.

21 “Nessa medida [na medida em que a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe], toda percepção é uma comunicação ou comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasaleamento de nosso corpo com as coisas.” Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*. op. cit., p. 429.

22 Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*, op. cit., p. 184.
Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., pp. 429 e 430.

23 “O mundo é aquilo mesmo que nós representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. op. cit., pp. 7 e 8.

24 “Assim, minha sensação do vermelho é percebida como manifestação de um certo vermelho sentido [...]” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., p. 7.

sugerindo uma aparente separação do corpo ao objecto arquitectónico, os, afinal, unifica *um* no *outro*: *um*, o corpo preso a si próprio; ao *outro*, o objecto arquitectónico, preso ao corpo pela percepção.

Ainda assim, aquilo que acabámos de dizer não argumenta com eficácia aquilo que dissemos. Dissemos que esta relação sujeito/objecto arquitectónico era, em certa medida, um caso exemplar de relação sujeito/objecto quer dizer: homem/ espaço. Porquê?

Porque, se é verdade que “a consciência é sempre *consciência de*¹⁵ [*alguma coisa*], e não há objecto que não seja *objecto para* [*alguém*]” (LYOTARD, 1999, p. 43), então, quando essa *alguma coisa* ou esse *objecto* é a *coisa arquitectónica* ou o *objecto arquitectónico*, quer dizer, então, quando essa *alguma coisa* é coisa-que-está-sendo-habitada (ou que, em certa medida, se detecte nela a possibilidade-de-ser-(ou, de-ter-sido; ou, vir-a-ser)-habitada), e ao contrário de todos os outros objectos do mundo que podem ser ignorados, o objecto arquitectónico, ou melhor, da minha-relação-com-ele surge a minha noção de *aqui*¹⁶, de *lugar*.¹⁷

O objecto arquitectónico, como nenhum outro objecto, envolve o corpo daquele que o usa.¹⁸ E é ao ser usado que ele, naquilo que oferece ao seu usuário, se cumpre – provavelmente já não enquanto *objecto* mas como *um outro corpo* que envolve o *meu*. Digamos, por hipótese: o objecto arquitectónico só é *objecto* até ao instante em que somos envolvidos por ele; a partir desse momento, a partir do momento em que *alguém* se sinta envolvido por ele, ele passa a existir enquanto *um outro corpo* para além dos limites do corpo desse *alguém-envolvido* e, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, esse *outro corpo* é uma espécie de dilatação do corpo-daquela-que-(a partir desse momento)-o-habita. Digamos, talvez abusivamente e partindo desta hipótese: no momento em que *alguém* se sente envolvido pelo objecto arquitectónico, há uma conversão do *objecto* em *lugar*, quer dizer, há uma conversão do *objecto* em “‘intervalo corporal’” (MUNTANOLA, 1974, p. 20), como tão bem lhe chama Muntanola. Há, portanto – a partir desse instante –, *Arquitectura*.

É a partir desse momento, é a partir desse *instante* em que o corpo reconhece a distância física que aparentemente o separa daquilo que o envolve que, afinal, *corpo* e *aquilo-que-o-envolve* são unidos sem divisão¹⁹, são articulados²⁰ *um* no *outro* – num acasaleamento²¹ –, onde “a carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse óptimo que a termina reflectem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) – em suma, um acto inaugural que permite o conhecimento²² do objecto arquitectónico no próprio acto de o habitar. Esclareçamo-nos: é, assim, ao considerarmos essa contextura, através da qual o objecto arquitectónico se evidencia ao corpo e onde tem uma “existência singular” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184) no sujeito, que somos obrigados a admitir que é sempre e só sobre esse modo de *existência* desse *objecto* e sobre as *condições* em que se dá esse *modo de existência*, que nos podemos acercar dele. Ele existe, portanto, como representação²³, já que autonomamente, como vimos, não existe.²⁴

Ele aparece ao sujeito enquanto contextura, profundamente enraizadas nele²⁵, e é

nesse sentido que ele é constituído – é, digamos, *investido de uma humanidade*²⁶. É neste sentido que podemos, aqui, falar em *representação*. Digamos que, se quisermos uma definição, o objecto arquitectónico é, pelo menos, uma *representação investida de humanidade*. Porquê? Porque por detrás dele há sempre uma natureza subjectiva constituinte “na unidade duma percepção” (HUSSLER cit. por LYOTARD, 1999, p. 65) que o converte em *lugar*, e há sempre, como consequência, um sentido²⁷. E é porque o objecto arquitectónico só encontra uma tradução através de uma representação investida de humanidade que podemos dizer que, de certa maneira, ele *seduz* o Homem. Ele sedu-lo na medida em que se oferece à possibilidade de ser investido por um sentido. E qual é esse sentido?

É o da própria existência – “é o modo como os Mortais são sobre a Terra” (HEIDEGGER, 1952, p. 145), uma possibilidade de existência sob uma promessa: ele sedu-lo quando o convida a ser *Homem-nele*, quando o convida a existir através dele *em-acto* – *em-acto*, quer dizer, desempenhando o modo em que o seu corpo-vivo pode ser vivo-mortal sobre a Terra; *em-acto*, quer dizer, *ser-sendo*, habitar; ele sedu-lo quando o convida, por conseguinte, a interpretar com ele (ou, *nele*; ou, *na-relação-com-ele*) uma determinada cena que ele, enquanto cenário, pode corroborar, pode argumentar *dando-sentido* à própria cena.

E, de facto, o que é, por exemplo, um rei sem o seu reino ou do príncipe sem o seu palácio? Que é de Narciso sem um espelho feito de água?

O reino é o espaço de *representação* do rei; é a existência do reino que corrobora o poder do rei; como é, também, no-palácio onde o príncipe pode ver a sua imagem projectada – o palácio representa, assim, o príncipe como o reflexo devolve a Narciso aquilo que ele foi procurar na margem do lago. A saber: *uma imagem de si*.²⁸

0. Esta, acreditamos, é a metáfora que mais fielmente ilustra a relação que se estabelece entre *homem* e *espaço*: uma relação que se consubstancia na fenomenologia, e que se suporta na imagem e na representação. Mas nós não somos nem reis nem príncipes e, também, não viemos aqui para falar nem de reinos nem de palácios.

Também não temos a pretensão de dar lições de arquitectura a ninguém, apenas, e apenas só, apresentar um certo ponto de vista e confrontá-lo com outros.

Vimos, isso sim, falar de vazios urbanos, falar de espaços vazios na cidade.

Mas, para que alguém possa falar de alguma coisa é necessário que, primeiramente, se perceba desde onde se fala, quais são as convicções que antecedem o discurso, e onde o discurso pode ganhar algum sentido. Talvez por isso nos alongamos em vagas considerações acerca da arquitectura e do habitar, acerca do objecto e do lugar, etc. – aparentes divagações; mas que, estamos certos, podem contribuir para uma mais efectiva abordagem ao tema deste Seminário. Afinal, como falar de vazios urbanos sem falar, prévia ou simultaneamente, de arquitectura?

25 Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. op cit., pp. 279 e 280.

26 “[...] a coisa nunca pode ser separada de alguém que a percebe, nunca pode ser efectivamente em si, porque [as] suas articulações são as mesmas de nossa experiência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., p. 429.

27 “[...] o que faz a diferença entre a Gestalt do círculo e a significação do círculo é que a segunda é reconhecida por um entendimento que a engendra como lugar dos pontos equidistantes de um centro, a primeira por um sujeito familiar ao seu mundo e capaz de apreendê-la como uma modelação deste mundo, como fisionomia circular.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., p. 575. Portanto, a própria noção de significação é secundária e exige ser fundamentada num contacto mais originário com o mundo. Lyotard, depois de se dubruçar justamente sobre esta passagem da *Fenomenologia da Percepção* deduz: “Por conseguinte, a significação não constitui a referência psicológica última, é ela própria constituída.” LYOTARD, Jean-François, op. cit., p. 65.

28 “O que seduz é não este ou aquele gesto feminino mas o que é para vós. Ele é sedutor por ser seduzido, por conseguinte o ser-seduzido é que é sedutor. Em outros termos, a pessoa sedutora é aquela na qual o ser seduzido reencontra-se. A pessoa seduzida encontra no outro o que a seduz, o único objecto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo...” DESCOMBES, Vincent. In: *O inconsciente apesar de si*, cit. por BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*, 2ª ed., Campinas, S.P.: Papirus, 1992, p. 78.

1. Os vazios urbanos são bolsas vazias na cidade, áreas destituídas, ausentes, silenciosas, onde aquilo que lá acontecia já não acontece, ou onde nunca lá nada aconteceu. Mas, se podemos falar em vazios urbanos é porque, em contraponto, também podemos falar em cheios urbanos, espaços onde acontecem coisas, áreas que servem de cenário aos mais diversos acontecimentos e rituais.

Parece-nos óbvio que só podemos falar em silêncio se, por outro lado, pudermos falar em som.

Os vazios urbanos em Lisboa – os *silêncios lisboetas*, chamemos-lhes assim – serão, por exemplo: e de um modo mais evidente, a Feira Popular [Figs. 1 e 2], o Parque Mayer [Figs. 3 a 7], o Braço de Prata, o Vale de Chelas, a Matinha, o Vale de Alcântara, etc...

... e, de certa maneira e de um modo menos gritante, a extensão de território compreendida entre a margem do Tejo e a linha-férrea desde o Cais do Sodré até à Cruz Quebrada (a linha-férrea assume-se como uma espécie de cicatriz que impossibilita a relação da cidade com o rio), o Jardim do Tabaco, a 24 de Julho em quase toda a sua extensão, a av. Infante Santo, o Cais da Ribeira das Naus; e mesmo mesmo no coração da cidade: o Terreiro do Paço [Fig. 8].

Os vazios urbanos são, portanto, espaços inactivos, espaços de nada, por vezes receptáculos dum passado que, mais próximo ou mais longínquo, acaba por se sobrepor ao agora.

Os vazios urbanos são espaços dormentes – como o pé que está lá mas que não se sente, apesar de o vermos.

São, de certa forma, como os cenários abandonados da *Universal Studios*, em Orlando: abandonados e onde o *remake* do filme já não é possível; aliás, não só já não é possível como seria ridículo sequer pensar em repeti-lo, ainda que com outras personagens e/ou actores.

Penso que toda a gente já se deu conta que, por exemplo, a “revista à portuguesa” [Fig. 9] já não faz sentido absolutamente nenhum. E, provavelmente, com ela também já não o Parque Mayer – Vazio, povoado por uma crescente população de gatos de todas as cores e padrões; o Parque Mayer é silencioso.

São tão fundamentais à cidade os seus vazios como à música os seus *silêncios*. Os vazios são *silêncios*. *Uns* e *outros* são intervalos contidos por, aparentemente, nada. Mas, se no *nada*, por definição, não existe nem o espaço, já os vazios na cidade – como os *silêncios* na música – existem enquanto esperança, enquanto possibilidades de algo ou de alguma coisa. O *nada*, portanto, não é um lugar; é algo que não é lugar, é algo que não é sítio, ou parte alguma. Mas, bem sabemos, o vazio não é o *nada*; é, isso sim, uma aparente, uma só aparente ausência. Mas uma ausência de quê?

Eventualmente, uma ausência de *sentido*. Essa ausência, quando falamos em vazios *urbanos*, pode ter várias origens, é certo; porém, todos estes vazios têm uma característica em comum: todos eles são uma espécie de negação de cidade.



Fig.1 e 2 Feira Popular, Lisboa.

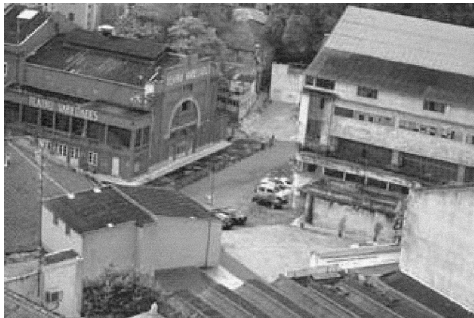


Fig. 3, 4, 5, 6 e 7 Parque Mayer, Lisboa.



Fig.8 Terreiro do Paço, Lisboa.



Fig.9 “Revista à Portuguesa”.

Uma análise aos vazios, em Arquitectura, implica uma reflexão prévia acerca do como “o vazio”, lato sensu, pode ser (ou vir a ser) um *lugar* – um *lugar cheio* ou um *lugar potencial* a partir do qual se possa pensar e fazer Arquitectura e Cidade; a partir do qual se possa requalificar a paisagem e o ambiente urbanos. Portanto, uma análise que se dirija à Arquitectura não só enquanto a *arte de edificar* ou a *arte de traçar planos* para a construção de edifícios e de espaços entre eles (caindo na incompletude do discurso do esteta), mas uma análise à Arquitectura entendendo-a como uma espécie de *moldura da vida do homem em sociedade*. Os vazios são uma espécie de negação da cidade. Mas é preciso ver, também, que cidade é esta.

A cidade, de qualquer forma, já não é um todo, já não é um cheio. Um todo cheio de sentido, com uma dinâmica própria.

A cidade é, cada vez mais, ela própria, vazia; porque, de alguma maneira, destituída do seu sentido original (de Polis, de pólo de alguma coisa, de cabeça de algo ou de alguém,...). E, mesmo quando falamos da cidade em termos paisagísticos – utilizando noções tão gastas como as de *paisagem urbana* – é porque vamos pedir emprestada essa noção (de “paisagem”) à Pintura (da do século XVI à do século XIX) e, portanto, falar em paisagem urbana é ver a urbe de fora, de um ponto de vista qualquer que lhe seja exterior, é, em suma, uma observação pictoresca da cidade, uma observação que a nega à partida. E por que é que a nega?

Por que a cidade não pode ser só vista pelo olho do esteta, como em uma pintura, como em uma construção plástica e/ou gráfica, em suma, a cidade não pode ser só vista como quem vê uma *imagem*: onde as noções de enquadramento, ritmo, peso visual, tempo, escala, contraste, equivalência expressiva e sinestesia

não se encontram alheias à própria composição, mas, sobretudo, colaboram na construção de uma mensagem visual, uma mensagem-só-visual construída de fora da cidade, desde *lá longe*.

A paisagem urbana através de uma imagem – como na Pintura –, inventa a cidade, como a Fotografia inventou um dia um Planeta Azul chamado Terra a partir da Lua. Mas, queremos inventar ou re-inventar, pensar ou re-pensar, uma cidade nestes termos?

Pensar a cidade a partir duma paisagem é pensá-la de fora para dentro.

A Pintura inventou quase tudo, é facto. Inventou, também a perspectiva e, co-extensivamente, as noções de *profundidade* e de *virtualidade*; inventou, assim, uma nova forma de olhar para o *perto* e para o *longe*.

Não era uma vez um náufrago chamado Lemuel Gulliver?...

Pensar a cidade a partir duma paisagem, em que ao longe tudo é pequeno, é esquecermo-nos que “o pequeno” *lá longe* é onde as pessoas vivem, onde podem ou não podem ser felizes, onde nascem e onde morrem. Abandonemos, por agora, a paisagem.

Dissemos que os vazios eram uma espécie de negação da cidade. Mas, dissemos, também, que esses vazios eram tão fundamentais à cidade como os silêncios à música. Esclareçamos este ponto de vista.

A Música é a arte cuja matéria prima é o som. E, talvez por isso, os silêncios lhe sejam tão essenciais: é que, o silêncio na Música não só permite a audição de uma obra, como, a sua gestão na própria obra, possibilita a audição do som que o antecede e daquele que vem depois. O silêncio é uma pausa, é uma interrupção, é um tempo, na Música, deliberadamente construído. Mas, também, e caímos no paradoxo, o silêncio é uma espécie de som: se a música é cortada, de súbito, por um silêncio, esse silêncio é escutado com toda a claridade. O silêncio otorga possibilidade ao som, é o fundo sobre o qual o som se destaca. Assim acontece com os vazios na cidade – são zonas silenciosas em confronto com as quais a cidade pode ser ouvida. Fazemos a apologia dos vazios urbanos?

De certa maneira, *sim*, é isso que fazemos. Mas, na cidade há algo que se passa de modo diverso da Música. É que, os silêncios na cidade nem sempre são deliberados como o são na Música. Se na Música são pensados, na cidade, acontecem simplesmente, desarticuladamente, aliás, como a cidade que os contém – essa desarticulação pode acontecer pelos mais diversos motivos. A cidade, afinal, não é uma peça musical.

Na cidade, os silêncios não são construídos, são esquecidos. Esquecidos, *sim*, esquecidos, mas não por todos: se para uns são depósitos de memórias, são pretextos, por exemplo, para se poder contar a história da cidade onde os homens habitam ou a de outros homens que já a habitaram; para outros são oportunidades... *imobiliárias*, digamo-lo assim.

Os vazios urbanos só aparentemente são inúteis. Aliás, podemos até mesmo dizer que é o nosso discurso sobre eles que os torna inúteis, como é também o nosso discurso que, por vezes e à força, os quer tornar úteis.

Diz Pardal Monteiro, por exemplo: “Interessa antes conhecer que fins a Arquitectura se propõe atingir.

Um é, evidentemente de ordem útil e prática; outro é de ordem artística, e enquanto que o primeiro coloca a Arquitectura nos domínios da técnica, o segundo confere-lhe, no campo do Espírito, um lugar especial. No entanto, por mais que para muitos ela constitua uma das mais elevadas expressões da Arte, não podemos emparceirar-la rigorosamente com a Pintura, a Escultura, a Música ou a Poesia, artes que no absoluto não visam qualquer interesse.” (PARDAL MONTEIRO, 1950, p. 34)

Um dos fins da arquitectura, portanto, é de ordem *útil*... Mas, com exactidão, o que é que isto pode querer significar?

Continua ele: “A obra de Arquitectura, pelo contrário, distingue-se das outras artes precisamente por não se compreender sem uma finalidade útil, que tanto pode ser a habitação, como o templo, a escola, o teatro ou o cinema, a fábrica, o escritório, o abrigo, em suma, seja qual for o destino que tiver. [...] Parece, portanto, que não cometerá grande erro quem concluir que a Arquitectura, porque visa a um tempo fins úteis e simultaneamente desinteressados ou de ordem espiritual, vive por um lado dos recursos da técnica e aproxima-se por outro das finalidades da Pintura, da Escultura, da Música e da Poesia.

É desta dupla qualidade que caracteriza a Arquitectura de todos os tempos que, por mais que alguns suponham o contrário, não poderá deixar de se reflectir naquela que se fizer na actualidade, o que exprime precisamente a extensão das responsabilidades dos seus realizadores.” (PARDAL MONTEIRO, 1950, p. 34)²⁹

Útil, quer dizer, com um destino. Mas, não diz o destino respeito à ordem natural estabelecida no universo? E que ordem natural é essa? Qual universo?

A plataforma estética – trabalhada na imagem pela arte –, quando alargada ao mundo quotidiano, estetizou-o: “*Todo lo que existe es imagen. Todo se traslada a um terreno estético y se valora por su apariencia. El mundo se ha estetizado. Todo ha sido transformado en arte.*” (LEACH, 2001, p. 20)³⁰

Todo se transformou em arte. A cidade também.

A leitura que fazemos das coisas é uma leitura profundamente alicerçada por critérios estéticos e, talvez por isso, não conseguimos lidar com espaços abandonados, inertes ou silenciosos, vazios ou marginais. Há quem diga que a burguesia lida mal com os espaços vazios. Mas quem é a burguesia?

Não o somos todos, indistintamente?

Lidamos mal, muito mal, com espaços onde não acontece nada, onde não nos conseguimos projectar num mundo que se quer pronto. Preferimos viver com a certeza, com a possibilidade controlada. Preferimos o útil ao inútil. Mas um vazio útil já não é um vazio, é um cheio de qualquer coisa, é uma narrativa, é um espaço de representação. É – melhor dito – um espaço onde eu me posso representar, onde eu posso ser alguma coisa. O que interessava saber era o que é que eu quero ser? Ou, o que é que eu quero que os outros pensei que eu sou.

Preferimos, provavelmente por isso, tornar os vazios em cheios. Preferimos, provavelmente por isso, uma cidade sem interrupções, uma música sem silêncios; porém, verdadeiramente estética quando, por mais paradoxal que que isto nos

29 PARDAL MONTEIRO, *Arquitectos e Engenheiros perante o problema da Arquitectura* (artigo), in *Arquitectura*, Lisboa: Maio 1950, 33-34, p. 34.

30 “*Todo lo que existe es imagen. Todo se traslada a um terreno estético y se valora por su apariencia. El mundo se ha estetizado. Todo ha sido transformado en arte.* Como el propio Baudrillard escribe: ‘El arte, hoy en día, ha penetrado totalmente en la realidad...La estetización del mundo es completa’” LEACH, Neil, op. cit., p. 20 [Sublinhados nossos].

31 CHOAY Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 215. MONTAÑOLA THORNBURG, Joseph. op. cit., p. 20.

possa parecer, a cidade já não é mais do que um conjunto de interrupções, de intermitências. Preferimos um mundo bonito, os extases do rasgo do arquitecto que reabilita o vazio, que enche o vazio com os paradigmas da sua época quando os há. E, quando não os há, enche-o na mesma, por vezes inutilmente. E, porquê inutilmente?

Porque o usuário desses espaços não encasa com eles; porque o usuário desses espaços não se *id*-entifica com eles (*id*, quer dizer: o mesmo).

Diz Choay: “o arquitecto torn[ou]-se num produtor de imagens, num agente de *marketing*, ou de comunicação, que só trabalha a três dimensões fictícias. No melhor dos casos, está reduzido a um jogo gráfico ou mesmo plástico, que rompe com a finalidade prática e utilitária da arquitectura e que a inscreve na estética intelectualista da ridicularização e da provocação, característica das artes plásticas contemporâneas.” (F. CHOAY, 2000, p.108)³¹ Será verdade?

Mas, nisto tudo parece que há uma espécie de má consciência. Reparamos que nisto tudo que acabámos de dizer parece que, de alguma forma, ficou intuído que nem tudo aquilo a que vulgarmente chamamos *arquitectura* verdadeiramente o é. Não nos referimos somente aos vazios urbanos ou ao seu eventual *enchimento*, referimo-nos à arquitectura de um modo geral. E, por que é que, do nosso ponto de vista pelo menos, não o é?

Fixemo-nos, atentamente, neste ponto: porque a arquitectura é uma *relação* que se estabelece entre *homem* e *espaço*; a arquitectura é, assim, muito mais do que o objecto arquitectónico. Sendo mais, como julgamos que é, a sua experiência não se esgota nem no desenho que a provocou nem, tampouco, no esgota no simples facto de existir enquanto objecto diante dos nossos olhos. E, assim sendo, se a arquitectura nasce de uma *relação* e se, como é sabido, homens diferentes se relacionam com o espaço e, deste modo, o habitam de modos diferentes, como, então, é possível projectar e construir para homens diferentes e, portanto, prevendo relações tão, obrigatoriamente, dispares?

A resposta não será pacífica, será, até mesmo, incómoda: será possível projectar e construir para homens diferentes? Sim, é possível – convivemos com essa realidade quotidianamente, vemos surgir, por exemplo, edifícios baseados em modelos habitacionais padronizados que funcionam como uma espécie de dispositivos alvéolados: como colmeias, como, de certa forma, *máquinas de habitar* que partem do princípio de que o homem necessita de uma determinada e quantificavelmente matemática área para nela viver. Mas esta é uma noção amputada de *homem*, porque ela dirige-se, apenas, ao homem como o define a Biologia ou como o definem certas ideologias políticas, como um corpo-só-físico, um homem também ele padronizado, pensado, desde este ponto de vista, como um animal numa jaula. Em Política, o conceito de *igualdade* descreve a ausência de diferenças de direitos e deveres entre os membros de uma determinada sociedade. Talvez tenha sido esta concepção iluminista a responsável pelos mais diversos equívocos a que a post-modernidade tem, a custo, tentado abandonar e substituir por diversidade. Os homens não são todos iguais, se fossem nem estaríamos aqui

31 CHOAY Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 215. MONTAÑOLA THORNBURG, Joseph. *op. cit.*, p. 20.

a debater a problemática, cada vez mais actual, dos “vazios urbanos” – que até dá o nome a uma Trienal de Arquitectura. Os homens são todos diferentes; mas o problema não está na *diferença* está, isso sim, na *indiferença*.

Claro está que esta análise pode ser considerada impertinente ou, até mesmo, ociosa. Na verdade, já nos foram habituando a viver num mundo global, num mundo profundamente estetizado pelos *mass media*, num mundo hipocritamente colorido pelo poder político e pelos governos das nações que traduzem uma vida humana num contribuinte e/ou num votante. Mas, se, como estamos convictos, for verdade que a Arquitectura pode olhar o Homem, não como *mais um que vota* ou como *mais um número num processo onde se pede um tecto para morar*; se for verdade que a Arquitectura pode olhar o homem como, de facto, *HOMEM: aquele que transporta a vida, aquele que existe como mortal sobre a Terra*, então, talvez a nossa análise encontre eco e possa contribuir, ao lado de outras, para o reencontro da dignidade humana numa sociedade em estilhaços.

Afinal, “A ética e a estética são uma.” (WITTGENSTEIN, 1995, p. 138)

Bibliografia

BAUDINET, Marie-José, Psicologia da visão. In: DUFRENNE, Mikel. *A estética e as ciências da arte*, Vol. 1, Amadora: Livraria Bertrand, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*, 2ª ed., Campinas, S.P.: Papirus, 1992.

CHOAY Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*, 7ª ed. São Paulo: Editorial Perspectiva. 1997.

EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe, Groupe µ. *Tratado del signo visual, Para una retórica de la imagen*, trad. por Manuel Talens Carmona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Semiótica da narrativa*, Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

GORJÃO JORGE, José Duarte. *A noção de sincronismo na leitura e representação do espaço*. Lisboa: 1993, p. 20. Tese (Doutorado em Arquitectura) Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa. HALL, Edward. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água. s.d.

HEIDEGGER, Martin, *Vortrage und aufsatze*, gunther neske pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do Colóquio de Darmstadt II sobre Homem e Espaço; impresso na publicação deste Colóquio, *Neue Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

HEIDEGGER, Martin. *A essência do fundamento*, Lisboa: Edições 70, 1988.

HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*, Lisboa: Edições 70, 1992.

KOENIG, Giovanni Klaus. *Analisi del Linguaggio Architettonico*. Florença: Libreria Ed. Fiorentina, 1964.

LEACH, Neil, *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Editorial, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*, 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *La arquitectura como lugar, aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1974

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, espacio e arquitectura*, Barcelona, Ediciones Blume, 1975.

PARDAL MONTEIRO, **Arquitectos e engenheiros perante o problema da arquitectura** (artigo), in *Arquitectura*, Lisboa, Maio 1950, 33-34.

RAPOPORT, Amos, *Systems of activities and systems of settings*. In: KENT, Susan (ed.). *Domestic architecture and use of space*. London: 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.